Rok III. Warszawa, 15 maja 1910 r. № 10.

Przegląd Muzyczny

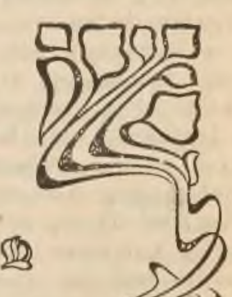


DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



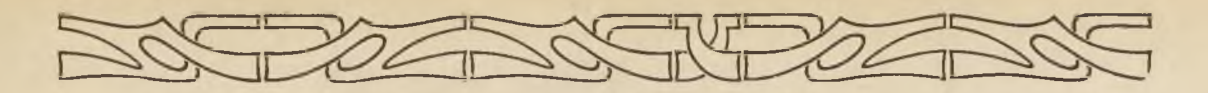
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

(*Ciąg dalszy*).

Fragment druku „Lamentacji" i „Ekskłamancji passji" pozwala nam tylko niewiele pozytywnych faktów zebrać, które dotyczą tych dzieł Wacława z Szamotuł.

„*Passje*" powstały w lutym i marcu 1551 roku. Dowodu tego dały na końcu każdej z trzech passji umieszczone: „Craco. 26. Febr. 1551", „Crac. 10. Mart. 1551" i „W S Crac. 20 Mar. 1550". Nie ulega wątpliwości, że ostatnia data jest błędem drukarskim; zamiast „1550" powinno być „1551", za czem przemawia porządek dat. Ponieważ powstały tuż przed Wielkim Tygodniem, który zaczynał się w r. 1551 w dwa dni po ukończeniu ostatniej passji, przeto możemy przypuścić, iż Wacław napisał je albo na zamówienie króla, któremu są poświęcone, albo też królewskiej kapeli, do której należał. Pracował nad „Passjami" około 2 miesięcy; przypuścić możemy, iż praca ta nie była dla Wacława uciążliwą, sądząc według technicznych właściwości passji, które wówczas powstały we Włoszech, Francji, Niederlandach i Niemczech. Odznaczały sie one prostotą faktury. Sądząc z tekstu, Wacław nie miał tendencji kościelno-damatycznych, lecz poprostu opracował czterogłosowo to, co zwykle śpiewano na 1 głos (w stylu gregorjańskim), tak jak to przed Wacławem uczynili w swych passjach Hobrecht, Galliculus, Loysel Compère, St. Mahu, Resinarius, Sermisy—bez względu na to, czy słowa tekstu odnosiły się do jednej osoby czy też do „turba". „Passja" Wacława należała więc do choralno-motetowej kategorji passji. Chorał gregorjański umieszczony jest w tenorze. Sądząc z tego głosu, Wacław nie użył w „Passji" techniki imitacyjnej; czy faktura jej była falsobordonowa, czy też nie, tego nie można oczywiście rozstrzygnąć w braku innych głosów. Natomiast nie jest wykluczone, że opracowanie było motetowe, pozostałe zaś głosy urozmaicił Wacław małemi koloraturami. Jakie „passje" znał kompozytor i jakie mogły służyć mu za wzór?! Możemy tylko stwierdzić, że nie przyłączył się do protestanckich kompozytorów niemieckich, używających tekstów nieliturgicznych, t. j. niełacińskich. Jest to ważny argument przeciw tym poglądom, które chcą w Wacławie widzieć kompozytora „partji" dyssydentów w XVI wieku (np. A. Poliński w „Dziejach muzyki polskiej" str. 70 i nast.) Nie można niestety nawet przypuścić, które „passje" mogły Wacławowi służyć za wzór. Sądząc z pewnych zewnętrznych objawów, możnaby zapewne bez większej omyłki wskazać na „Harmoniae selectae quatuor vocum de Passione Domini" (wyd. przez G. Rhau'a w Witenberdze, 1538), zawierające „passje" Hobrechta i Galliculusa lub na „Passio Domini nostri Jesu Christi" (wyd. przez G. Rhau'a w Witenberdze 1544). Traktowanie tekstu przez Wacława, odznaczające się doskonałem przestrzeganiem praw prozodji, wskazywałoby



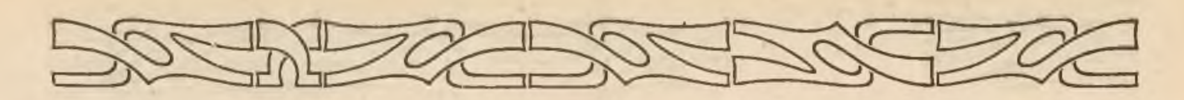
mniej na Galliculusa, więcej na Hobrechta lub Resinariusa (Hartzera) [1]. Dodać wreszcie musimy, że Wacław opracował 3 „passje": według ewangielji Mateusza, Marka i Łukasza. Dotychczas nie odnaleziono za granicą ani u nas kompozytora z pierwszej połowy XVI stulecia, któryby uwzględnił trzy teksty; zwykle zadowalniano się jednym.

„*Lamentacje*" Wacława z Szamotuł powstały prawdopodobnie w całości w r. 1552. Rozpoczął je Wacław komponować w marcu, jak wskazuje data „Crac. 17 Mar. 1552" (fol. 2v) na końcu I części. Drugą część skończył 26 marca 1552 (fol. 4v), trzecią zaś 5 kwietnia 1552 (fol. 7v). Obejmują one lamentacje przeznaczone dla „feria quarta magna" t. j. na wielką środę; dwie pozostałe przypadają na wielki czwartek i wielki piątek. Niestety żadna z nich nie jest znaczona datą. W każdym razie całość powstała w r. 1552, a w następnym wraz z „passjami" wydano ją. Jest to prawdopodobnie pierwsza drukowana kompozycja Wacława. Przedostała się zapewne za granicę (zwłaszcza do Niemiec), skoro już w następnym roku Montanus & Neuber wydają pierwszy motet Wacława. Każda z lamentacji rozpada się na 3 części oraz odpowiednią ilość mniejszych ustępów znaczonych według alfabetu hebrajskiego. Podział ten był przyjęty w ówczesnych „Lamentacjach" (por. Ambros III, str. 54, III wyd.). Przy porównaniu „Passji" i „Lamentacji" Wacława uderza nas odrazu brak małych nut w „Passjach"—najmniejsza „minima"—oraz wiele koloratur i koloraturowych progresji w „Lamentacjach". Z tego można wysnuć pewne wnioski, których słuszność może udowodnić tylko odnalezienie innych głosów. „Passje" są nawskroś recytatywne; tenor zajęty jest wyłącznie recytowaniem „tonu" gregorjańskiego—stąd przypuścić można, iż reszta głosów jest utrzymana albo w charakterze „nota contra notam", albo też—co mniej jest prawdopodobnem — otacza tenor koloraturami o żywszej rytmice. Porównanie innych (obcych) „Passji", zwłaszcza Galliculusa, Jehana, C. de Rore, L. Dasera (jun.), P. Bucenusa, V. Ruffa, J. Gallusa, J. Macholda, po części też Hobrechta i Resinariusa, przemawia za tem, iż faktura „Passji" Wacława musiała być bardzo prosta (nuta przeciw nucie) [2], najwyżej zaś w kadencjach jeden z głosów (górnych) pozwalał sobie na koloraturę niewielką, czasem na opisanie odległości między jednym a drugim tonem przez 4 — 5 nut bezpośrednio po sobie następujących. O wiele bardziej ożywiony jest tenor „Lamentacji". Miejscami charakter jego jest też recytatywny; przeważnie jednak posiada rozwiniętą melodję, miejscami tak wydłużoną, że śpiewak niewyszkolony należycie w swym kunszcie, zwłaszcza w technice oddechu, napotka na znaczne trudności (np. por. syst. I, fol. 2 r; syst. IV, fol. 6 r—syst. III, fol. 6 v i t. d.), zwłaszcza, że zachodzą koloratury, z których jedną podałem w „Stosunku muzyki polskiej i t. d." (str. 35). Struktura głosu tenorowego „Lamentacji" każe nam przypuszczać, że ich faktura motetowa była z pewnością o wiele bogatsza, niż w „Passjach". „Cantus firmus" był przenoszony do innych głosów, nie zaś pozostawiony wyłącznie w tenorze, nie brakło też imitacji, jak tego dowodzi przenoszenie niektórych motywów lub ich początków o kwintę w górę (por. np. fol. 1 r syst. I—II; fol. 2 r, syst. II); także powtarzanie kilkakrotne jednego i tego samego słowa dowodzi, że tekst nie miał wpływu na formę, lecz był jej podporządkowany — co wszystko wskazuje na rozwiniętą technikę motetową. Przed r. 1553 ukazało się w druku tak mało „Lamentacji", że nie byłoby zbyt wielkim trudem przeprowadzić porównanie i ewentualny wzór dla Wacława, gdybyśmy posiadali więcej niż tylko fragment „Lamentacji" Wacława. Może znał nasz mistrz „Liber Lamentationum Hieremiae Prophetae" Eleazara Geneta alias Carpentrassa, wydane przez de Channay'a w Lyonie 1531; indywidualność tego kompozytora, o której wspomina Ambros (III) nazywając ją „trübe, düster, schwer", odpowiadałaby może właśnie Wacławowi. Bardziej prawdopodobnem jest, iż zapoznał się z „Lamentationes Hieremiae prophetae, maxime lugubribus et querulis concentibus musicis decore undiquaque eruditione observato compositae a clarissimis nostri seculi musicis: Th. Crecquilion, Joh. Gardano, Petro de la Rue, Antonio Fevino, Claudio de Sermisy et alio quodam incerto auctore", wydane przez późniejszego nakładcę Wacława, t. j. Montana & Neubera w Norymberdze 1549. „Lamentacje" Carpentrassa są, jak Ambros (III) twierdzi, falsobordonowe; — stąd wpływ jego na Wacława jest wykluczony. Wydawnictwo norymberskie może być bardziej brane w rachubę, gdyż cieszyło się wielkiem rozpowszechnieniem, skoro je także we Francji przedrukowywano w wyjątkach. Ze względu na ówczesne stosunki Krakowa z Norymbergą

---

[1]) Por. Ottona Kade'go „Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631" (Gütersloh, 1893, str. 9, 14, 18, 23).

[2]) W „harmonizowanych" melodjach liturgicznych, stanowiących pewną całość (np. „Liber generationum") trzymano się zawsze zasady „nota contra notam" ze względu na recytatywny charakter.



hypoteza nasza może mieć zatem większe dane. Przypuścić możemy, iż ze względu na surowość i powagę swej muzyki mogli Wacława pociągnąć najwięcej Pierre de la Rue i Claude de Sermisy, mniej zaś sentymentalny Ant. Fevin. Nie mamy jednakże żadnych pewności; są to tylko przypuszczenia.

Zachowany głos tenorowy jest ważny także z innego powodu. Zawiera on na wstępie wiersz Wacława, skierowany w stronę króla Zygmunta Augusta, i będący miarą poetyckiego talentu Wacława. Do tego talentu odnosi się pochwała Stosława i Starowolskiego („Venceslaus ...ita proportionibus ex Mathematices studio delectatus, ut aeque sonos Musicos ac metra componeret...")[1]. W wierszu tym wzywa Wacław króla do wyprawy przeciw Turkom, jak to czynili inni polscy poeci i pisarze (Krzycki, Janicki, Orzechowski, Skarga i t. d.). Nie bez racji umieścił Wacław tej treści wiersz przy swych „Lamentacjach". Dość przypomnieć motet Binchois'a p. t. „Lamentatio Sanctae matris Ecclesiae Constantinopolitanae" na zdobycie Konstantynopola przez Turków (1453) i również poprzedzający chronologicznie Wacława Henryk Izaato, napisał motet „Optime davino dato munere pastor", w którym zachęca cesarza i papieża przeciw Turkom. Takie polityczne „interwencje" muzyków nie były wówczas czemś niezwykłem. Podaję w całości wiersz Wacława, zwłaszcza że jest napisany piękną łaciną, zdradzającą pewne wpływy poetów rzymskich ze „srebrnego" okresu:

AD SERENISSIMUM

PRINCIPEM, ET DOMINUM D. SIGISmundum Augustum Dei gratia Regem Poloniae, magnum Ducem Lituaniae, Russiae, Prussiae, Mazouiae, Samagithiae, &c. Dominum ac haeredem, Dominum Clementissimum.

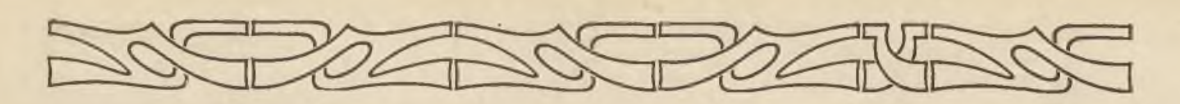
CARMEN NUNCUPATORIUM.

REX ter maxime; si fidem meretur
(Vt omni dubio procul meretur)
Id quod prottulit Israëlitarum
Prudentissimus: In domum putaui
Lugentum potius pedem tulisse,
Quàm quae magnifico apparata luxu
Vanis gaudia plausibus frequentat.
Nil certè dubito, benigne Princeps,
Quòd causas ubi noueris, probabis
Nostrum consilium hoc & institutum,
Isto tempore, quòd sacri prophetae
Lamentabile carmen atque planctus
In lucem damus, & tibi sacramus:
Cernisquam titubat, granis senecta
Totus, iámque ferè labascit orbis,
Vno uix pede sustinens minantem
Molem, quae cito fors dabit ruinam:
Olim fatidico, quod ore Vates
Praedixêre, sed & Magister ille
Vatum maximus. En frequente uultus
Sol caligine contegit coruscos:
Luna saepe sua fit orba luce.
Nec seruare vices, suósque cursus
Norunt tempora: saeuit undiquaque
Morborum omne genus, lues per artus
Grassatur noua, perfuritque, tristi
Multos ante diem opprimendo morte.
Et contagio pestilentialis
Et famis ualida atque dira clades.
Ulum nec dabis angulum per orbem,
Quem Mauors ferus, horrida atque bella
Intactum fremitu suo relinquant.
Iam Germania sensit hos tumultus,
Sensit Gallia, Pontifexque summus
Praeses Italiae: fuitnè tanti
Quaeso Parmâ? neces uirûm cruentes
Quis siccis poterat genis uidere?
Et quis non lachrymans, propinquioris
Casus Pannoniae potest referre?
Quantum sanguinis haec humus virorum
Hausit, funera quot putas aperto
Vidit aequore, quot domi sub ipsis
Vidit moenibus: heu nimis misellos
Quò discordia, perfidumque pectus
Perduxêre, quid inde sit futurum,
Sit ille, omnia cui parent futura.
At tu quid Valache? An sapis periclo?
An fractam toties fidem tenebis,
Regis mite ferens iugum Poloni?
Seruitus bene quid sit & tyrannis
Scis expertus: ad huc ne stulte parui
Iusiurandum erit, & fides apud te?
Quam praestat Domino subesse tali,
Qui te iustitia, tuosque fines
Defendat, moderetur, & gubernet:
Afflictis nimium parans salutem
Rebus, pace tuos beans nepotes.
Id causae fuerat, benigne Princeps,
Lugubres tibi naenias prophetae
Quòd sacri offerimus, simúlque nostras
Fortunas tenues. DEVS secundet,
Toto pectore quod rogamus omnes,
Vt ponat nimium superbientem
Hostem sub pedibus tuis scabellum.
In te nanque humeros reclinat unum
Fessos Sarmatis ora, te tuetur
Defixis oculis, petens salutem.
Quam si tu dederis, Deo fauente,
Qui conatibus haud deest honestis:
Tum laetos modulos canemus, atque
CHRISTO carmine gratias agemus,
Et magnos celebrabimus triumphos.

Perpetuum & fidele mancipium
Venceslaus Samotulinus.

---

[1]) Czy „sonos musicos ac metra" należy rozumieć jako komponowanie tekstów łacińskich z zachowaniem metrycznych właściwości wiersza również w muzyce (jak to twierdziłem w „Stosunku muzyki polskiej" i t. d. str. 35), to nie jest zbyt pewnem, jakkolwiek prawdopodobnem. Udało mi się znaleźć w Bibl. jagiell. w Krakowie „Carmen saquicum" (na 4 głosy), dowodzące, że propagandy Konrada Celtisa, który przebywał w Krakowie jako profesor akademji, nie ignorowano u nas.



Wiersz ten jest także z tego względu ważny, iż zawiera o jeden argument więcej przeciw miemaniom, jakoby Wacław był dyssydentem. Wacław dyssydent nie wyraziłby się o papieżu: „pontifex summus praeses Italiae“. A zważyć musimy, że już wówczas łączyły go związki przyjaźni z dyssydentem Andrzejem Trzycieskim, który „Carmen nuncupatorium“ Wacława poprzedził wierszem następującym:

ADSTVDIOSAM IVVENTVTEM

Carmen Andrae Tricessii Equitis Poloni.

HAEC rerum facies nunc est studiosa iuventus,
Vt lachrymis nullus debeat esse modus.
Nam quocunque oculos conuerteris, omnia [usz-[kodzone!]
Omnia solliciti plena doloris habes.
Seu coelum, seu tu terrarum aspexeris orbem,
Et coelo, et terris causa doloris inest.
Quam saepe obscura tegitur caligine Phoebus
Lumine quam Phoebe saepe fit orbe suo:
Quam saepe, ut taceam criniti sideri ignes.
Prodigia aeriis uisa fuere plagis,
Sanguineae pugnantum acies, saeuoque tumultu
Feruere Astrigeri climata celsa poli.
At terris coelo subiectis nonne uidemus,
Quam miscentur ad hunc omnia penè modum.
Afflicti peste atque fame, ciuibus armis
In sua grassantur uiscera Christiadae.
Turcarum interea miseranda clade Tyrannus.
Pannonicos late depopulatur agros.
Succumbunt iam belligerae fortissima gentis
Robora, sed nec opem qui ferat ullus adest.
Nullus adest, qui grassantem crudeliter hostem
Imperij primus reprimat ante fores.
Vicinas tam dira tenet socordia gentes,
Nec similis terret causa propinqua mali.
Ergo bonae mentes, et quas Epicurea nondum
Inuc... [zniszczone!] occi... [zniszczone!] duo, pe-[stis, in orbe frequens,
Quid faciant aliud? nisi tristes, tempore tali
Quo nullum [?] ferme tristius esse potest,
Christiaci plorent populi miserabili fatum,
Quem grauiter laesi numinis ira premit.
Tu quoque non alia motus ratione fuisti.
*Maxima pars animae Vencislae**) *meae...*
Heleiadae planetus, et lamentabile, uatis,
Cum faceres tristes, carmen, habere modos.
Materies certe, cum sis pietatis amator,
Aptior ingenio non fuit ulla tuo.
Quilibet ergo tui similis, qui pectore toto.
Christiaci populi tristia damna uet.
Haec placido accipiet lugubria carmina uultu.
Atque gemens tecum supplice uoce petet.
Mitiget ut scelerum Domini clementia poenam
Extremumque diu nolit abesse diem.

Nie ulega wątpliwości, że Wacław z Szamotuł był najwykształceńszym z muzyków polskich XVI stulecia — był *humanistą*. Z późniejszych niewielu mu pod tym względem dorównywało. *(D. c. n.)*.

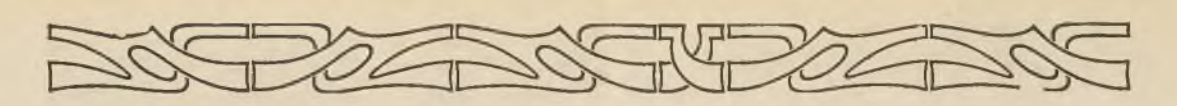
W sprawie wydawnictwa dzieł śp. Karłowicza.

(uwadze Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego polecamy).

Nieodżałowanej pamięci M. Karłowicza „Rapsodja litewska“ ukazała się w druku pół roku temu. Zdawaćby się mogło, iż miasta polskie pospieszą z wykonaniem tak świetnego dzieła, zajmującego w naszej muzyce zupełnie pierwszorzędne stanowisko. Dzięki dyr. Fitelbergowi poznała Warszawa tą kompozycję w kilkakrotnem wykonaniu. Dziwi nas jednakże, iż ani Towarzystwo muzyczne we Lwowie, ani też Tow. muz. w Krakowie nie zaznajomiły tych miast z dziełem śp. Karłowicza. Już też najgorzej jest, gdy dyrektorzy orkiestr, chórów i tp. są sami kompozytorami, ale sądzimy, że choćby jako *polscy* muzycy powinni poczuwać się do tego, co ma wszelkie znamiona i *artystycznego* i *patrjotycznego* obowiązku. Na programach koncertów tych instytucji spotykamy obce utwory, których niepoznanie nie przyniosłoby żadnej straty muzykalnej publiczności—nie mówiąc już o tem, że znajdziemy w tychże programach utwory polskie nie bez wartości, ale też i wielokrotnie wykonywane i ograne. Nie chcemy tu rzucać żadnych podejrzeń, gdyż nie mamy na to żadnych danych, ale musimy stanowczo zwrócić się przeciw takiej ignorancji, lekceważeniu czy też ospałości, tem mniej usprawiedliwionej, że „Rapsodja litewska“ nie jest utworem trudnym i wymagającym bądź wielu prób męczących, bądź też powiększania orkiestry. Dodać musimy, iż „Rapsodja“ cieszyła się największem uznaniem krytyki i publiczności i jest jednem z najlepszych dzieł śp. Karłowicza. A to właśnie jest poważnym argumentem, przemawiającym za wykonywaniem dzieła wielkiego symfonisty i *przeciw* ignorowaniu niezasłużonemu, niesłusznemu i godnemu nagany wobec społeczeństwa polskiego.

Towarzystwo muzyczne w Warszawie wydało „Rapsodję“ — wydało starannie dzięki pieczołowitości dyr. Fitelberga, wydało x egzemplarzy, które niemniej pieczołowi-

(*W druku omyłka „Vencesilae“.



cie są złożone w magazynie Towarzystwa i na głównych składach w Warszawie (Gebethner i Wolff) i Berlinie (A. Stahl). Zdawaćby się mogło, iż obowiązek wobec śp. dobrodzieja Towarzystwa jest spełniony. Lecz niema chyba nikogo tak naiwnego, aby sądził, że na tem obowiązek się kończy. Przeciwnie — to zaledwie *początek obowiązku*, który powinien być skierowany ku *propagandzie* dzieł śp. Karłowicza. Nie wchodzimy już w sprawy tak materjalne, jak sprzedaż domu po śp. Karłowiczu, gdyż do rozsądnych finansistów należy orzeczenie, czy dom po śp. Karłowiczu nie przyniósłby w bliższej lub dalszej przyszłości większej renty niż suma osiągnięta przez sprzedaż realności, bądźcobądź pamiątkowej. Nie chcemy również z braku dowodów przypuszczać, iż ze względów patrjotycznych chce Towarzystwo muzyczne raz jeszcze zademonstrować trafność polskiego przysłowia: „mądry Polak po szkodzie". Jednakże śmiemy prosić o odpowiedź na pytania następujące: 1) dlaczego ani w jednem piśmie muzycznem zagranicznem nie zanotowano, iż „Rapsodja" ukazała się w druku i zaszczycone zostały „komunikatem" Towarzystwa na ten temat jedynie „uprzywilejowane dzienniki miejscowe? 2) dlaczego nie rozesłano do pism fachowych zagranicznych ani jednego egzemplarza „Rapsodji" dla recenzji, które są jedyną drogą poinformowania świata muzycznego o ukazaniu się i wartości tego dzieła? 3) dlaczego drogą ogłoszeń nie komunikuje się zagranicy jakie dzieła śp. Karłowicza ukazały się w druku—wraz z dodaniem recenzji dotychczasowych—tak jak się to zawsze i wszędzie praktykuje? 4) dlaczego nie rozsyła się egzemplarzy „Rapsodji" obcym orkiestrom i dyrygientom — tak jak to czynią wszyscy wydawcy i nakładcy? (Bo interwencja i starania osób prywatnych mogą przynieść tylko względne rezultaty!).

Karłowicz nie jest talentem przeznaczonym tylko dla pewnego skromnego terytorjum — to talent na miarę europejską, czego dowodem jest wielkie uznanie krytyki monachijskiej, jakkolwiek odnosiła się ona tylko do pierwszego utworu śp. Karłowicza. Rozchodzi się nie o zyski z wykonań i niewątpliwie Tow. muz. nie może na nie liczyć. Dlatego należy starać się o propagandę jego dzieł u obcych, bo wątpić musimy, czy obcy kapelmistrze są obdarzeni jasnowidzeniem i czy bez komunikatów prasy fachowej i otrzymania partytur śp. Karłowicza objawi im się we śnie jakiś przedstawiciel Tow. muzycznego, który im doniesie, iż w magazynie tegoż znajduje się stos zadrukowanego papieru z utworami śp. Karłowicza i tylko nadwerężona energja warszawskiej instytucji nie wie co począć z tym kłopotem.

Skreślił *F. I.*

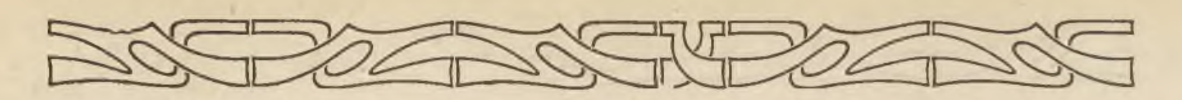
Z współczesnej muzyki niemieckiej.

(Fragment).

(*Dokończenie*).

Niekorzystne wpływy na sposób pojmowania inwencji pochodzą, zdaniem mojem z kilku źródeł. Naprzód: Niemcy cierpią na zbytek muzyki, kompozytorowie zaś niemieccy za wiele znają i za wiele słyszą — stąd obawiając się, aby przypadkiem nie okazali się „nieoryginalnymi", tworzą pod naciskiem refleksji, która nie wpływa na płynny i naturalny bieg tematycznego rysunku. Ta ogromna i bezprzykładna znajomość tego, co stworzono i co tworzy się obecnie, nie jest w stanie uchronić ich mimo wszystkiego od reminiscencji, od której nie uwalnia ich wszelki autokrytyczny zmysł. Najcharakterystyczniejszym przykłedem jest Mahler, istna encyklopedja mimowolnych lecz niewątpliwych reminiscencji. Jego i innych kompozytorów dzieła zawierają przytem bardzo znamienny objaw w budowie tematów; mianowicie po zrobieniu analizy przekonujemy się, że te ostatnie są często zlepkiem mniejszej lub większej liczby melodyjnych zwrotów, znanych już z dawniejszych dzieł—innych kompozytorów. Nietylko Wagnera mamy na myśli; Mahler sięga i do Mozarta. U Regera Brahms odzywa się często wraz z Schumannem. A jeśli to nie są reminiscencje dosłowne, to w każdym razie robią wrażenie, jakby kompozytor w danym wypadku był pod presją *stylu* melodyjnego pewnego kompozytora—co na jedno wychodzi. Użycie najwyrafinowanszej orkiestry i owinięcie reminiscencji przez sturamienną polifonję nie zakryje jej.

Najbardziej charakterystycznem jest to, że w inwencji, a raczej, powiedzmy, w tematycznym materjale kompozytora niemieckiego znajdziemy często *motywy* o klasycznej

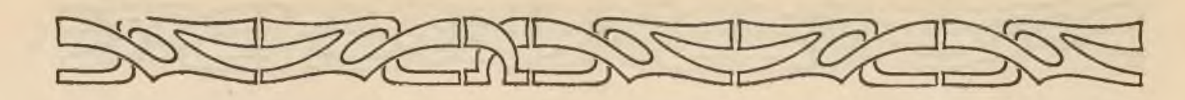


piękności — obok tego suche, bezduszne, beztreściwe i wprost brzydkie pomysły, nie rzadko odstręczające powagą nieszczerości, a nawet kłamstwa. Chwilami chwytamy ich na gorącym uczynku umyślnego zacierania śladów widocznej reminiscencji. W takich razach motywy stają się tak niesmacznie sztuczne i nienaturalne, iż odmienna harmonizacja nie ratuje sytuacji. Od banalności nie chroni i gienjusz. Czyż można sobie wyobrazić coś bardziej banalnego, jak temat miłosny z „Życia bohatera" Straussa? Lecz pamiętajmy, że np w „Don Juanie" znajdują się tematy nieśmiertelnej piękności! A temat Johanaana w „Salome"? Wszakże to motyw, ilustrujący w swej pierwszej części trędowatego żebraka, w drugiej zaś poważnego ...feldfebla — ale nic z proroka! Reger wolałby zniszczyć „Symfoniettę", niż uchodzić za twórcę takiego tematu! Lecz i w „Aus meinem Tagebuch", które to dzieło powinno być wprowadzone do repertuaru naszych konserwatorjów, nie brak zbyt łatwo pomyślanych tematów, pełnych iście bajuwarskiej nonszalancji i „Bierhumor".

W istocie jeśli Strauss i Reger utrzymują w napięciu i ciekawości cały świat, to reszta niemieckich kompozytorów, nie wyłączając i Mahlera, jest w stanie mimo wielu cennych zalet, tylko przez krótki czas interesować. Ani tak szanowny talent i dystynkcja jak u Schillingsa, ani też romantyczny i sympatyczny Pfitzner nie mogą uchodzić za twórców dzieł o trwałej wartości. A jednak są oni bardziej szczerzy i naturalni, niż fałszowany absynt muzyki najmłodszych Francuzów, u których maniera występuje równie silnie jak arogancja w rzeczach przyzwoitej techniki kompozytorskiej, zawsze u nich rachitycznej, przepojonej chloroformem i peau d'Espagne.

Zauważyć należy pewien zdrowy prąd w muzyce niemieckiej. Oto ogólna tendencja zwraca się przeciw wolnej formie poematu symfonicznego, jakoby zbyt literackiej nawet wtedy, gdy istnieją pewne składowe czynniki, wyjęte z ścisłych form. Wszystko dąży w kierunku symfonji, sonaty, uwertury, warjacji... I tu znać wpływ M. Regera — zbawienny, gdyż ratujący muzykę niemiecką przed tym anarchizmem, jakim darzy nas każdy „dernier cri de Paris", oparty na gamie bezpółtonowej, która wytwarza najbardziej szablonowy i ograniczony ze wszystkich systemów harmonicznych. Nie mówię o takich kompozytorach jak d'Indy, Dukas, G. Witkowski i tych, którzy wraz z nimi utrzymują tradycję Cezara Francka, idąc jednak z czasem. Za kilka efektów Debussy'ego wywołujących tu i owdzie „gęsią skórkę" nie poświęcimy głębi refleksji i wzniosłej poezji „Serenady" i „Warjacji Hillerowskich" Regera, za najbarwniejsze instrumentacyjne efekty kierunku Debussy'ego nie oddamy bachowskich warjacji Regera ani jego organowych fantazji, które zbliżają go chyba ku J. S. Bachowi. Wreszcie perfumowana i podlana absyntem „musique de Paris" nie jest w stanie interesować dłużej, gdyż jeszcze nie skrystalizowała się jako styl, a już została manierą. Ostatnie utwory Debussy'ego nietylko nie przynoszą nic nowego, ale są imitacją dawniejszych. Było do przewidzenia, że ta harmoniczna gaskonada wyczerpie się czy wcześniej czy później, gdy tymczasem zdrowy harmoniczny system Regera otwiera horyzonty, gdyż nie jest sofizmatycznym, ale opartym na silnych podstawach naturalnej ewolucji.

Nie ulega wątpliwości, że muzyka niemiecka upada; wyczerpanie straszne, jałowość pomysłów bezprzykładnie wielka, zastój ogólny wprost niebywały, ale — Strauss, a zwłaszcza Reger, zastąpią wszystko. Bądźcobądź większych niż oni kompozytorów nie wydała teraźniejszość. A propos Regera: powtarzają nasi krytycy ustawicznie komunały, że tylko robota zajmuje nas podczas studjów czyli słuchania jego dzieł. Ktoś rozpuścił pogłoskę, jakoby Reger sam przyznał się, iż przy tworzeniu nie kierują nim uczucia ani namiętności, które mają mu być „obce". Znaną jest tym, którzy zetknęli się z Regerem, jego skłonność do komicznego wprowadzania w błąd każdego, kto go interpeluje co do własnych utworów i zapatrywań na muzykę. Potem opanowuje go wprost orgja humoru, gdy słyszy, jak powtarzane są brednie, któremi wywiódł w pole interwiewierów. I tym razem wpadł w sidła nasz informator. Reger bez uczucia? Bez namiętności? Należy go gruntownie poznać, a to wymaga wiele czasu, wiele zrozumienia i umiejętności w tem, jak go należy zacząć studjować, i od którego dzieła rozpocząć (w każdym razie od 2 zeszytów „Aus meinem Tagebuch"). A co do tej okrzyczanej „roboty", to śmiemy zapytać: czy wielu muzyków jest w stanie znaleźć w mszy h-mol Bacha coś więcej ponad „robotę"? A jednak jest to jedno z najwznioślejszych i najbardziej natchnionych arcydzieł, jakie ludzkość wydała.



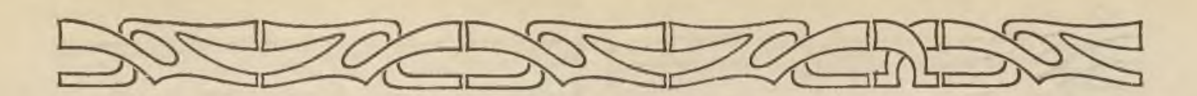
Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

Szopski Felicjan, ur. 5 czerwca 1865 r. Rozpoczął studja muzyczne dopiero podczas uczęszczania na uniwersytet Krakowski w r. 1885 u Władysława Żeleńskiego i Bolesława Domaniewskiego. Po ukończeniu konserwatorjum w r. 1892, studjował kompozycję w Berlinie u prof. Urbana. Zawezwany przez dyr. Żeleńskiekiego do objęcia stanowiska prof. klasy fortepjanu i harmonji w konserwatorjum krakowskiem, przyjął te obowiązki w r. 1894. Na stanowisku tem pozostawał do roku 1908. Od tego czasu osiedlił się w Warszawie i jest profesorem szkoly Tow. muzycznego (fortepjan, harmonja, kontrapunkt i formy muzyczne).—Od r. 1896 był w Krakowie kierownikiem działu muzycznego i krytykiem muzycznym „Czasu", obecnie zajmuje takie samo stanowisko w „Gazecie warszawskiej" i w „Gońcu". — Pisał kompozycje na chór męski, z tych jedna nagrodzona na konkursie chóru akademickiego w Krakowie, który śpiewa również hasło jego kompozycji. Z licznych pieśni Sz. wymieniamy: „Zawód" (Tetmajer), „Choć pól i łąk..." (Asnyk), „Trzy preludja" (Tetmajer), „Barkarola" (Nowiński), „Kędy ty idziesz", „Daj mi twoje oczy", „Chciałbym z tobą..." (Zawistowska), „Ahaswer", „Zwierciadło", „Prelud" (Edward Leszczyński). Opracowywał w układzie fortepjanowym pieśni ludowe, z tych dziesięć wyszło w pierwszym zeszycie ozdobnie wydanym. Nakładem Krzyżanowskiego w Krakowie wyszły kompozycje fortepjanowe: Moment musical, Oberek, Intermezzo, Melodja, Thème varié; u Piwarskiego: 9 Bagatel.—Z kompozycji orkiestrowych wykonywano we Lwowie i Krakowie w całości muzykę do dramatu Rydla „Zaczarowane koło" (Wstęp do 1-go aktu, zakończenie 1-go aktu z chórami za sceną, melodje Maciusia z orkiestrą i bez orkiestry. Z tych jedna wyszła w druku nakładem Piwarskiego).—Na tle ballady Mickiewicza napisał operę w trzech aktach „Lilie".

Szymanowski Karol, jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów polskich, ur. w r. 1883 na Ukrainie.

Ksztalcił się z początku w teorji i grze fortepjanowej u swego ojca oraz Gustawa Neuhausa (ojca Henryka i Tali Neuhausów, znanych z występów fortepjanowych). Jakkolwiek do 18-go roku życia był zdała od środowisk artystycznych, to jednak wyrastał w wykwintnej atmosferze muzycznej, w której Bach, Beethoven i Chopin prawie wyłącznie zajmowali miejsce. Lat 13 mając, poznał w operze wiedeńskiej „Lohengrina", który zrobił na nim wielkie wrażenie, chroniąc go przed wpływami łatwej i t. zw. efektownej muzyki. Także „Carmen" Bizeta zaczął Szymanowski cenić i kochać. Wróciwszy do swego ojczystego miejsca z wyciągami fortepjanowymi oper Wagnera, zaczął je studjować z calem natężeniem swego artystycznego temperamentu i młodzieńczej ciekawości. Owocem studjów była opera, którą kompozytor zachował w manuskrypcie jako wyciąg fortepjanowy. Myśl tworzenia dramatów muzycznych nie opuściła Szymanowskiego, pomimo że dotychczas nie zaprodukował żadnego dzieła tego rodzaju. Nieznajomość orkiestry nie dozwoliła mu zrazu na smiełsze ruchy. Symfoniczna twórczość również go nęciła, nim zaczął studja gruntowne. Na rok przed przybyciem do Warszawy (1901) zaczął „siłą faktów" (własne słowa Szymanowskiego) komponować utwory fortepjanowe. Z tej epoki pochodzi kilka chaotycznych sonat (które pozostaną nazawsze w manuskrypcie) oraz niezliczona ilość preludjów i etiud, z których wybór wydał w spółce nakładowej młodopolskich kompozytorów (9 preludjów i etiud). Do r. 1905 studjował harmonję i kompozycję u M. Zawirskiego i śp. Z. Noskowskiego. Z tych czasów, w których „Młoda Polska



w muzyce“ była przejęta R. Straussem i M. Regerem, pochodzą dalsze preludja i etiudy, sonata fortepjanowa c-mol, son. skrzypcowa d-mol i warjacje, oraz uwertura symfoniczna (grana dotychczas w Berlinie i Warszawie na koncertach G. Fitelberga). Następne lata spędził Szymanowski w Berlinie, Włoszech i Zakopanem. Z tej epoki wykonano dotychczas kilka pieśni, symfonję f-mol i fantazję. Od r. 1907 przebywa Szymanowski bądź w Warszawie, bądź we Lwowie, bądź też „u siebie“ (na Ukrainie). Na konkursie czasopisma „Signale für die musikalische Welt" otrzymał w grudniu r. 1909 nagrodę za preludjum i fugę na fortepjan.

Dzieła Szymanowskiego następują po sobie chronologicznie w tym porządku: op. 1. Dziewięć preludjów (wydane), op. 2. Cztery pieśni do słów K. Tetmajera (dwie wydane); op. 3. Warjacje fortepjanowe b-mol; op. 4. Cztery etiudy (wydane); op. 5. Trzy fragmenty z poematu Jana Kasprowicza „Święty Boże“ i „Pieśń wieczorna“—na głos tenorowy i fortepjan; op. 6. „Salome“, fragment według J. Kasprowicza na sopran i fortepjan (wzgl. orkiestrę); op. 7. Pieśń do słów Berenta („Łabędź“); op. 8. Sonata c-mol na fortepjan; op. 9. Sonata d-mol na skrzypce i fortepjan; op. 10. Warjacje na temat ludowy (wydane); op. 11. Cztery pieśni do słów T. Micińskiego; op. 12. Uwertura symfoniczna na wielką orkiestrę; op. 13. Fantazja na fortepjan; op. 14. Trzy pieśni do tekstów niemieckich; op. 15. Symfonja f-mol w 2 częściach na wielką ork.; op. 16. Romans na skrzypce z tow. fortep. lub orkiestry; op. 17. Dwanaście pieśni.

Nadto obecnie pracuje Szymanowski nad drugą symfonją (B-dur).

Wkrótce pojawi się sporo kompozycji Szymanowskiego nakładem „Spółki nakładowej młodopolskich kompozytorów“. Gdy się ukażą umieścimy osobny artykuł o Szymanowskim pióra dr. Adolfa Chybińskiego. O dotychczas wydanych kompozycjach pisał w „Młodej muzyce“ (nr. 22) dr. Zdzisław Jachimecki. Karol Szymanowski jest bratem znanej zaszczytnie śpiewaczki p. Stanisławy Szymanowskiej.

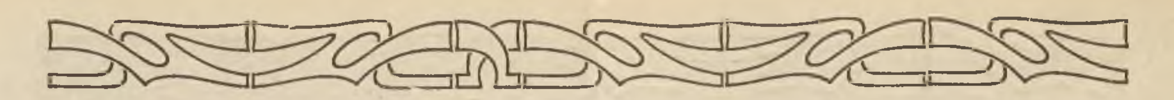
Z galerji muzyków lwowskich.

MIECZYSŁAW SOŁTYS.

(L.) W starym teatrze hr. Skarbka, a dzisiejszej Filharmonji we Lwowie namalowano na ścianach dookoła estrady podobizny kilkunastu muzyków polskich. Malowidła niepiękne, raczej karykatury umieszczono prawdopodobnie w tym celu, aby widzowi przedstawić współczesne chluby muzyki polskiej. Dziwnym trafem Lwów zyskał w tej galerji największą ilość przedstawicieli. Z jednej strony widnieje podobizna Jareckiego z lat młodzieńczych i rozbawionego, wesołego nawet w „smutnych“ (raczej sentymentalnych) swoich utworach Galla („Jasia“, jak go tu nazywają), który na wizerunku przybrał powagę i majestat niemal jowiszowy.

Naprzeciw niego „wisi“ pan Stanisław Niewiadomski. Oglądającego ten wizerunek uderza wielka jasnozielona plama surduta i niesympatyczny, ostry profil o długim nosie i silnie wystającym podbródku. „Portret“ ten ma już swoją historję, zdarzyło się bowiem, że mściwa dzierżawczyni Filharmonji kazała go zakryć, czy zamalować za „recenzję“ niepochlebną... Ludzie mieli uciechę, a pan N. ...reklamę. Potem się przeproszono i czcigodny profil widnieje jak dawniej nad zielonym surdutem.

Po tej samej stronie w kącie widzimy *Sołtysa*. Ujmują nas łagodne i proporcjonalne rysy tej twarzy. Krótki, po angielsku przycięty wąs pokrywa kształtne usta, mała bródka również starannie przystrzyżona, oczy niebieskie zawsze spoglądające w dół z pod powiek i długich rzęs; krótkie, siwe włosy okalające głowę mile kontrastują z młodą twarzą. Sołtys posiwiał przedwcześnie. Dziś ma lat 47 zaledwie, a młodsza giene-



racja już od lat kilkunastu widzi go siwym. Z tego powodu uważają go niektórzy za człowieka w podeszłym wieku. Swoją drogą włos siwy dodał mu trochę powagi, w którą zresztą zawsze się chętnie stroi, i ułatwił poniekąd spełnienie trudnego zadania dyrektora wobec uczni i profesorów konserwatorjum.

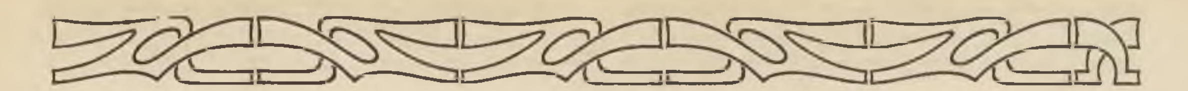
Sołtys jest dzieckiem Lwowa. Urodził się 7-go lutego 1863 roku. Ojciec jego zajmował skromne stanowisko adjunkta tabuli miejskiej, matka, osoba zacna i poważana żyje do dziś. Będąc jeszcze uczniem gimnazjalnym, rozpoczął studja muzyczne pod kierunkiem Mikulego. Widocznie wielki był w nim zapał do muzyki, kiedy zapragnął poświęcić się jej wyłącznie. Na życzenie jednak troskliwego i przezornego ojca wstąpił na wydział filozoficzny lwowskiego uniwersytetu, po którego ukończeniu oddał się wyłącznie studjom muzycznym i w tym celu udał się do profesorów wiedeńskich Krenna i Hirschfelda. Po zawarciu we Lwowie małżeństwa pojechał bezpośrednio do Paryża, gdzie kształcił się w grze na organach i kontrapunkcie w instytucie gry organowej Eugienjusza Gigouta, korzystał także podobno ze wskazówek Saint-Saënsa. Po powtórnym pobycie w Paryżu osiadł na stałe we Lwowie od r. 1891, początkowo jako profesor gry fortepjanowej w konserwatorjum galicyjskiego Towarzystwa muzycznego, którego następnie został dyrektorem. Wybór jego zaznaczył się głośnymi walkami, jakie wówczas prowadziły dwa stronnictwa, jedno popierające Sołtysa, drugie Melcera. Ostatecznie wpisała się do Towarzystwa muz. większa ilość stronników Sołtysa, która go wybrała na dyrektora w r. 1899-ym. Obok zajęć w konserwatorjum, gdzie oprócz obowiązków dyrektorskich i kapelmistrzowskich prowadził początkowo klasę gry fortepjanowej, a do dziś uczy kontrapunktu, form i instrumentacji, ponadto gry organowej — udzielał przez pewien czas nauki muzyki w c. k. rządowem seminarjum żeńskiem, pisywał sprawozdania muzyczne do lwowskich dzienników („Przegląd") i redagował pismo p. t. „Wiadomości artystyczne".

Sołtys tak zrósł się ze Lwowem, że trudno wyobrazić sobie grona tutejszych muzyków bez niego. Małomówny, prawie milczący, z oczyma zawsze się chowającymi pod powieki, streszczający się w wyrażeniach, robi na pierwszy rzut oka wrażenie człowieka bardzo poważnego. W istocie rzeczy poza całą tą milczącą powierzchownością kryje się z jednej strony brak wszelkiego daru wymowy i płynnego wypowiadania myśli (co znowu u wielu przechodzi w tak zwaną „blagę"), dalej natura skryta, nieco szorstka, ale wytrwała i pewien rodzaj pozy—z drugiej zaś zmęczenie wynikłe z rozlicznych obowiązków (Sołtys cały swój czas poświęca konserwatorjum) i sposób myślenia, umysł nie lotny wprawdzie i trochę ciężki, ale nacechowany dążnością do głębszego ujmowania rzeczy.

Jako nauczyciel gry fortepjanowej, nie jest dzisiaj Sołtys czynny. Stanowisko to, od którego zaczynają u nas wszyscy niemal kompozytorowie, o tyle nie odpowiadało jego kwalifikacjom, że sam techniki fortepjanowej nigdy nie posiadł, a okoliczność taka ma bądźcobądź wielki wpływ na tok i wyniki nauczania. Przynajmniej liczne doświadczenia tak na tę sprawę każą nam się zapatrywać. W każdym razie to podnieść należy w działalności pedagogiczno fortepjanowej Sołtysa, że szczepił w uczniach swoich zamiłowanie do prawdziwej i wielkiej sztuki, bądź przez wskazówki tyczące wewnętrznego pojmowania treści granego utworu, bądź przez dobór repertuaru, w którym ze szczególnym zamiłowaniem wysuwał na plan pierwszy wiekopomne dzieła J. Sebastjana Bacha.

To samo da się mniej więcej powiedzieć o jego działalności w zakresie nauczania gry organowej. Specjalne kwalifikacje dają mu w tym kierunku studja odbyte w szkole organowej Gigouta, a na żywą pochwałę zasługują dążności jego, aby utrzymać tradycje francuskie i zachęcić uczni do żywszego zainteresowania się literaturą muzyczną tego narodu. Ogółem jednak klasa organowa prowadzona przez Sołtysa w konserwatorjum lwowskiem dała dotychczas przynajmniej — rezultaty bardzo skromne i nigdy poza średnią przeciętność nie wychodzące. Przyczyny tego szukać można w stosunkach tutejszych i wielu innych okolicznościach, postaci rzeczy to jednak nie zmieni.

Najwybitniejsze jednak znaczenie ma Sołtys jako profesor kontrapunktu. Przez długi czas był on we Lwowie jedynym nauczycielem tego przedmiotu. Nawet w dzisiejszych warunkach można tosamo powiedzieć wobec tego, że metoda jadassohnowska podawana z drugiej ręki przemienia się w wykładzie p. Niewiadomskiego w harmoniczne prawie tylko ćwiczenia, zaś w ostatnich czasach osiadły we Lwowie Różycki, mało się, niestety, udziela w tym kierunku. I jakkolwiek wykład Sołtysa, oparty na Cherubinim, nie dla wszystkich uczni jest dostępny z powodu braku należytej jasności w podaniu, a nawet do pewnego stopnia pomieszania metod i stylów w interpretacji profesora—to jednak nie ulega wątpliwości, że w istotę rzeczy trafia on najbardziej z powodu ścisłego wyo-



drębnienia pierwiastków wyłącznie kontrapunktycznych od harmonicznych i dążności wyrobienia w uczniu myślenia specyficznie kontrapunktycznego. A to daje nietylko podstawę gruntowną do zrozumienia sztuki prowadzenia głosów i rozwiązywania na tej podstawie najtrudniejszych problemów nowoczesnej polifonji, ale także przygotowuje doskonale do studjów dzieł starych mistrzów, tak trudno dostępnych dla przeciętnych dzisiejszych adeptów nauki kompozycji. Nie ulega zaś wątpliwości, że zwrócenie się w tę stronę daje nowoczesnemu kompozytorowi nietylko możność zrozumienia historycznego rozwoju sztuki muzycznej, ale także niejakie odświeżenie pomysłów i środków wyrazu przez zapoznanie się z tonalnością kościelną i wysoką sztuką prowadzenia głosów, którą dziś łatwo zatracić można przez jednostronne pojmowanie tej strony nowoczesnej literatury muzycznej, która ma na celu jedynie efekt dźwiękowy lub wogóle zewnętrzny.

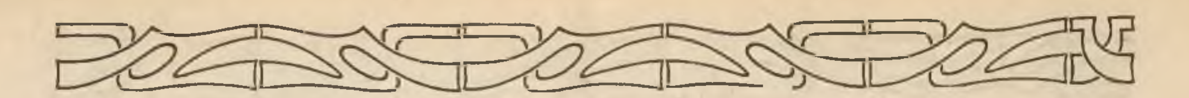
Fakt, że Sołys przez tyle lat pracując wśród opłakanych lokalnych stosunków potrafił rozwinąć zakres działania konserwatorjum muzycznego we Lwowie, którego jest dyrektorem, i postawić je na pewnej stopie, mówi nam wiele o jego żelaznej wytrwałości i dobrej woli. Pomyślniejszy stan wynikł coprawda w dużej części z naturalnego biegu rozwoju rzeczy i powiększenia się miasta, a że wiele, bardzo wiele do zrobienia pozostaje, to nie ulega żadnej wątpliwości. To pewna, że warunki miał Sołtys bardzo ciężkie, pracując w otoczeniu „Wydziału Tow. muz.“, w którym właściwie ani jeden prawie muzyk fachowy nie zasiada: w każdym razie stosunki w gmachu przy ul. Chorążczyzny za każdą cenę zmienić się muszą, jeżeli ma nastąpić istotna poprawa obecnego stanu rzeczy.

O działalności kompozytorskiej Sołtysa i jego ostatniem dziele scenicznem („Marja“), wystawianem niedawno w teatrze miejskim we Lwowie zdamy sprawę w następnym zeszycie „Przeglądu muzycznego“, stanowisko zaś jego jako kapelmistrza przedstawimy w korespondencji, poświęconej specjalnie koncertom „Galicyjskiego Towarzystwa muzycznego“.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

O wychowaniu muzycznem publiczności.

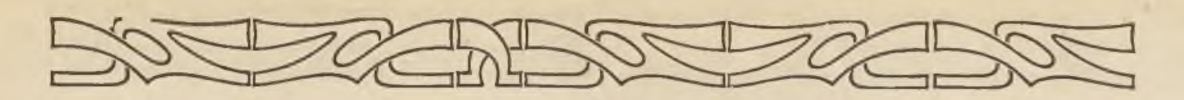
Przez publiczność, o której jest mowa w tym artykule, rozumiemy nie ten kompleks ludzi, który składa się z amatorów, zajmujących się muzyką instrumentalną lub wokalną i „wykształconych“ przez nauczycieli, lub szkoły muzyczne w mniejszym lub większym zakresie, lecz tych ludzi, którzy *odczuwają potrzebę* wysłuchania koncertu lub opery wzgl. dramatu muzycznego celem doznania wyższych emocji, opartych na zdolności do refleksji estetycznych, nie zaś w celach ubocznych, lub dla podniety *zmysłowej*, którą muzyka równie w wielkim stopniu wywołuje jak i *wzruszenie umysłu. Od inteligiencji* słuchacza zależy, czy wysłuchanie dzieła sztuki tonów wywoła w nich pierwszą, czy też drugą kategorję wrażeń. Zaś od warunków kulturalnych jakoteż od osobistych danych zależy rozwój tej inteligiencji. Należy zwrócić uwagę i na to, że ta inteligiencja nie zawisła od faktu zajmowania się muzyką w praktyczny sposób: wielu głośnych kompozytorów tańców i pieśni odznacza się nikłą lub zgoła nie dającą się rozwinąć „inteligiencją“ w porównaniu z niejednym „simplex homo“, który nigdy nie dotknął instrumentu, lecz dzięki osobistym warunkom muzykalnym lub szczególnie starannemu wychowaniu, uzyskanemu przez zdolność do skupienia umysłu podczas wybitnych produkcji muzycznych, jest w stanie *zdać sobie sprawę* z ich wartości na podstawie refleksji estetycznych. „Kto jest muzykalnym“?—na to pytanie od dawna starano się dać odpowiedź; widocznie odpowiedzi nie były zadowalające, skoro pytanie to jest ustawicznie powtarzane. Należy tu rozróżnić dwa fakty, o których poucza nas codzienna praktyka życiowa: 1) są ludzie, którzy posiadają wybitną miłość muzyki — istoty, o których się mówi, iż są „rozśpiewane“; jednakże nie mają wzgl. nie odczuwają potrzeby poznania t. zw. poważnej muzyki, co więcej, są narody słynne z tego, iż mają „pieśń na ustach“ (np. Włosi), a jednak brak im zdolności zagłębiania się w wyższą muzykę,—brak im inteligiencji muzycznej, która jest w stanie rozróżnić zewnętrzny efekt od artystycznej powagi; te jednostki nie spieszą do sali koncertowej, aby posłuchać klasyków muzyki i doznać głębszych wzruszeń, zadowalniają się zazwyczaj—a to jest faktem sprawdzonym—liryczną operą i lekkiemi pieśniami,



o ile możności ludowemi, podoba im się wszelki utwór, który oddala się od artystycznej muzyki a zbliża do muzyki zwanej przez Niemców „Naturmusik“ (jak to już raz wspomniałem). Wysłuchanie utworu, który odczuć estetycznie można tylko przy udziale zdolności do refleksji artystycznej, sprawia im uczucia nieprzyjemne (pod jakąkolwiek postacią), to zaś czyni ich podobnymi do ludzi, którzy wprawdzie nie mogą „żyć“ bez literatury pięknej, lecz interesują się tylko fabułą wzgl. pewną kategorją treści i nie są w stanie zdać sobie sprawy z artystycznych kwalifikacji dzieła, które wskutek tego nie interesuje ich w całości lecz częściowo, tak jak niektórych ludzi nie zajmuje np. symfonja jako taka, lecz część jej tematycznego materjału, o ile jest nietylko wartościowym artystycznie, ile raczej śpiewnym i uchwytnym. Widzimy zatem, że t. zw. muzykalność jest cechą względną, i odnośnie do zdolności zdawania sobie sprawy z wartości dzieł muzycznych, muzykalnym jest tylko ten kto posiada inteligiencję muzyczną, nie zaś ten kto muzykę „lubi“. Zwrócić uwagę jednakże raz jeszcze musimy, iż dar muzyczny nawet wielu muzyków i kompozytorów nie jest równoznaczny z inteligiencją muzyczną, objawiającą się rozmaicie. U laika posiada ona charakter intuitywny, u muzyka refleksywny. Ten ostatni jest w osądzeniu wartości dzieła rozstrzygającym. Jeśli jednak rozchodzi się o jakość wrażenia wywołanego przez dzieło—nb. laik jest zmuszony pewne kompozycje usłyszeć kilkakrotnie aby mógł „osądzić“ dzieło—to obydwie kategorje inteligiencji są równe co do psychologicznej wartości. Nie brak jednak wyjątków. Wybitny kompozytor, zwłaszcza ten, który pracował w jednym kierunku myślowym, bardzo często wydaje mylny sąd o wartości pewnego dzieła—w przeciwieństwie do muzykalnego laika. Zdarza się to szczególnie przy słuchaniu dzieł nowszych. Jako przykład wystarczy przytoczyć zdania Czajkowskiego o „Pierścieniu Nibelungów“ Wagnera. Rosyjski kompozytor czuł się zmęczonym, słuchając to arcydzieło, któremu odmawiał wyższej wartości. Dziś należy ono do najpopularniejszych utworów. Moniuszko odmawiał Wagnerowi talentu. Weźmy pod uwagę jeszcze inne objawy „muzykalności“. Odpowiedzmy na pytanie: dlaczego przeciętna publiczność darzy równą sympatją „Madame Butterfly“ Pucciniego i „Lohengrina“ Wagnera? Dlatego, że nie jesr w stanie rozróżnić *pozoru* artystycznej wartości od *rzeczywistości*, że nie rozróżnia źródeł zadowolenia estetycznego pod względem wielkości i jakości. Udowodniono, że nawet w najwybitniejszych środowiskach muzycznych ilość uświadomionych w tym kierunku jednostek jest niewielką i że jest zawisłą od stopnia kultury muzycznej w temże środowisku, nie zaś ilości mieszkańców. *Kulturą zaś muzyczną zowiemy ten stosunek muzycznych warunków do publiczności, który jej zapewnia poznanie klasycznych dzieł muzyki**) *w wykonaniu conajmniej poprawnem i nie pozostawiającem żadnych wątpliwości co do intencji kompozytora*, *z tem zastrzeżeniem, iż programy produkcji są nietylko wolne od jednostronności, ale także dają choć w przybliżeniu możność poglądu na rozwój muzyki od czasów Jana Sebastjana Bacha*, z szczególnem uwzględnieniem wszystkich najwybitniejszych twórców muzycznych oraz najwybitniejszych dzieł współczesnej muzyki polskiej. Jeśli nie ma możności wytworzenia pewnych środowisk wychowania muzycznego tego rodzaju, wtedy nie ma warunków stworzenia kultury muzycznej, która jak każda kultura, może powstać w drodze normalnego *rozwoju*, nigdy zaś nagle! Czytelnik zdaje sobie więc obecnie sprawę z tego, co uważam za *wychowanie muzyczne publiczności* Nie jest ono identyczne z praktycznem wychowaniem w konserwatorjum muzycznem, lub u nauczyciela wzgl. nauczycielki, nie zawsze możliwem do skontrolowania pod względem realnej wartości pedagogicznej.

Wychowawcze warunki są zależne od przeciwwagi, jaka istnieje między operą i salą koncertową. Jeśli produkcje operowe przewyższają liczebnie, wtedy jednostronność staje się groźną dla muzycznego smaku publiczności. Warunki odwrotne (t. j. przewaga produkcji koncertowych) są natomiast korzystniejsze. Środowiska muzyczne na Zachodzie odznaczają się właśnie tem ostatniem. Nie można mówić, iż w mieście, w którem częściej słyszy się opery Pucciniego lub Masseneta, istnieje zdrowy i racjonalny kult muzyki, zwłaszcza gdy Mozart i Wagner jest zupełnie zaniedbany, gdy usłyszenie symfonji Beethovena należy do epokowych zdarzeń, nie mówiąc już o muzyce polskiej.—Jest to zazwyczaj cecha niskiej kultury muzycznej, że opera i występy solistów przeważają nad produkcjami symfonicznemi i kameralnemi, które właśnie są w stanie zaznajomić publiczność z najwznioślejszymi czynami ducha ludzkiego w dziedzinie twórczości muzycznej. Zważmy

*) Przez dzieła klasyczne rozumiem nie muzykę klasyków (np. Mozarta, Haydna, Beethovena), lecz te utwory, które przez swą wartość zajmują eksponowane stanowisko w rozwoju muzyki. Klasykiem jest więc równie Palestrina jak i Chopin, Brahms, R. Strauss i t. p.



bowiem, że popularność solowych instrumentów (fortepjan, skrzypce, wiolonczela, głos ludzki i t. p.) może do pewnego stopnia zastąpić solistów, notorycznie znanych z lenistwa na punkcie wszechstronności programów [1]) natomiast trudności piętrzą się odrazu, jeśli chodzi o muzykę kameralną i symfoniczną. Małe porównanie wyjaśni tę kwestję. Otóż jeśli ktoś „zna“ akwaforty Rembrandta, to jeszcze nie może twierdzić, że zna sztukę Rembrandta; może ona mu być znaną tylko wtedy, jeśli zna jego obrazy olejne (w oryginałach, nie zaś jedno- lub wielobarwnych reprodukcjach). Kto zna sonaty Beethovena, a nie zna symfonji wykonanych przez orkiestrę (nie zaś w wyciągu fortepjanowym, będącym czemś w rodzaju fotograficznej podobizny oryginalnego obrazu barwnego) — ten nie zna najwybitniejszych dzieł największego z muzyków twórczych. Jeszcze inne porównanie jest niezbędne. Wyobraźmy sobie pewne miasto, w którem istnieje teatr, a w tym teatrze dyrekcja ignorująca Szekspira, Moliera, Schillera, Słowackiego, Ibsena i t. d. lub conajmniej traktująca ich po macoszemu na rzecz równie błazeńskich jak pikantnych fars i operetek... To samo zastosować można i do herosów muzyki, której istota jest bardziej ekskluzywna. Dramat można przeczytać i, posiadając mniej lub więcej plastyczną wyobraźnię przedstawić sobie w napół realnych kształtach; symfonja zaś, jak długo nie przyoblecze się w realne dźwięki, nie istnieje dla publiczności.—Często daje się słyszeć zdanie, iż publiczność „nie żąda“ wznioślejszej muzyki. Zdanie to cechuje albo obojętnych albo też sprytnych rajfurów i wykpigroszów en gros, którym się zdaje, że jakość i rodzaj programu artystycznego należy regulować według operetkowych koneserów i wielbicieli produkcji „salonowych orkiestr“, przygrywających w barach amerykańskich lub „restaurants francais“. Publiczność tymczasem tak długo „nie żąda“ symfonji, dopóki jej nie usłyszy. Wychowanie muzyczne publiczności powinno, jak każde wychowanie, odznaczać się celowością i posiadać plan. Publiczność należy zaznajomić zrazu tylko z najlepszemi dziełami najwybitniejszych twórców, choćby się miało na razie pominąć współczesną twórczość — prócz ojczystych kompozytorów [2]).

Suity i koncerty („grosso“) Bacha i Händla, symfonje Mozarta i Haydna, symfonje Beethovena i Schuberta, Mendelsona, Brahmsa, Schumanna, Brucknera, Berlioza i Liszta—oto podstawa, na której można wszystko zbudować. Przedewszystkiem jednak należy zwrócić uwagę na Beethovena, tak mało u nas znanego!! I nie wystarczy raz zagrać jego symfonję, powtórzyć należy, gdyż „repetitio est mater...“ Również nie wystarczy odegranie bez błędu; obraz lub rzeźba nie jest jeszcze prawdziwem dziełem sztuki, jeśli jest tylko... „bez błędu“—a to samo dotyczy reproduktywnej sztuki muzycznej. Jeśli warunki jakiegoś miasta pozwalają na urządzenie zaledwie kilku koncertów symfonicznych, wtedy oczywiście nie może być mowy o pozytywnej pracy wychowawczej; a gdy na domiar złego istnieje licha opera, wtedy istnieją równocześnie wszelkie dane natychmiastowego zrujnowania tych dobrych wpływów, jakie wywrzeć może (o ile może) każdorazowy koncert o mniej lub więcej wartościowym programie.

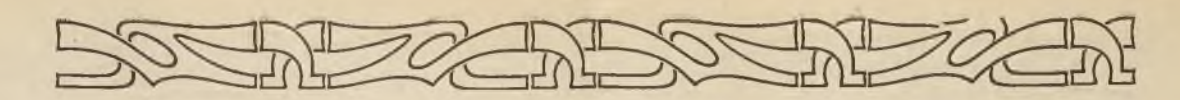
Zważmy wreszcie, że wychowanie muzyczne publiczności byłoby niezupełne, gdyby jej nie dano sposobności poznania arcydzieł muzyki chóralnej oratorjów, passji, kantat, motetów, madrygałów, i t. p.

Reasumując nasze wywody, wypowiadamy następujący sąd: przez kulturę muzyczną rozumiemy te warunki, które pozwalają mieszkańcom pewnego miasta poznać w przeciągu jednego sezonu najwybitniejsze dzieła najwybitniejszych kompozytorów aż do najnowszych czasów, z szczególnem uwzględnieniem muzyki symfonicznej, kameralnej, wokalnej i dramatycznej — celem możliwości rozróżnienia epok i stylów muzycznych. Wielka muzykalność wzgl. miłość muzyki nie dowodzi ani inteligiencji ani kultury muzycznej, które osiągnąć można przez wytrwałą pracę pedagogiczną, wolną od jednostronności i niedbalstwa w jakości produkcji, których liczba nie może być tak mała, aby publiczność zapomniała o wrażeniach jednej produkcji, nim znajdzie sposobność posłuchania następnej. Z chwilą gdy tych warunków nie ma, nie istnieje ani kultura muzyczna, ani tymbardziej smak estetyczny ugruntowany na znajomości najcelniejszych arcydzieł muzyki.

---

[1]) Z polskich wirtuozów tylko pp. Melcer i Lalewicz stanowią szczytne wyjątki.

[2]) Uwagi autora nie dotyczą ***Warszawy***, która dzięki planowej działalności „Warsz. Ork. Symf.“ nie odczuwa braka warunków racjonalnej kultury muzycznej. (*Redakcja*).



KORESPONDENCJE.

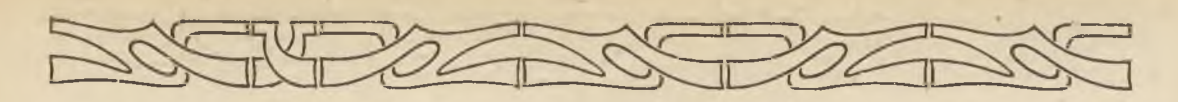
Kijów, w kwietniu.

(Jubileuszowy obchód Chopina. — Wieczór kompozytorów polskich. — Wystawa pedagogiczno-muzyczna. — Z ruchu wydawniczego.

Setną rocznicę urodzin wielkiego poety tonów uczcił wreszcie Kijów dn. 28 marca. Obchód rozpoczął p. Paszkowski krótkiem lecz wzniosłem przemówieniem, poczem p. Dobrzyński wygłosił odczyt o „Twórczości Chopina“. — Nie mogąc zatrzymywać się długo nad szczegółową analizą odczytu (co wymagałoby za dużo miejsca, ze względu na szczupłe ramy korespondencji) zaznaczyć tylko należy, że prelegient tym razem nie potrafił się zastosować do danych okoliczności zewnętrznych. Należałoby bowiem dać słuchaczom zwięzłe pojęcie zasadniczych cech muzy Chopina i w stylu najbardziej dostępnym dla ogółu. To też odczyt ten z powodu zbyt specjalnego ujęcia tematu, braku ciągłości w myśli przewodniej i rozwlekłości okresów, nużył nieco słuchacza. Za to dla jednosek, bardziej uświadomionych muzycznie, odczyt ten przedstawiał wartość specjalną. Ci ostatni obdarzyli młodego prelegienta oklaskami szczerego uznania. Z dzieł fortepjanowych Chopina dano słuchaczom za mało. Program zawierał Sonatę b-mol i to w przeróbce Saint Saëns'a na dwa fortepjany, wykonaną artystycznie przez pp. Bobińskiego i Dąbrowskiego. Tylko w marszu i scherzu drugi fortepjan (p. Dąbrowski) zanadto się uwydatniał. Poza tem nie usłyszeliśmy żadnej kompozycji w oryginale. A szkoda, bo p. Bobiński wybornym jest interpretatorem Chopina i w repertuarze swym posiada główne perły mistrza. Część druga obchodu zawierała transkrypcje skrzypcowe w wykonaniu p. Pulikowskiego i numery wokalne w wykonaniu śpiewaczki operowej p. Stoklen-Onyszkiewicz i p. Zawrockiego (bas). Artyści z powodzeniem odśpiewali kilka transkrypcji mazurków i preludjów. 11 kwietnia publiczność kijowska zapoznała się wreszcie z współczesną twórczością polską. Program składał się wyłącznie z utworów kompozytorów naszych z Melcerem i Karłowiczem na czele. Wykonawcami całego programu byli młodzi artyści: p. Pollheim (pjanistka) i skrzypek Kazimierz Dziewanowski. Koncert rozpoczęła piękna sonata G-dur Melcera na skrzypce i fortepjan, wykonana z wielką precyzją w cieniowaniu. Następnie p. Pollheim odegrała prelude op. 1 № 5, i etiudę op. 4 № 3 Karola Szymanowskiego, wykazując subtelne uderzenie i duże zrozumienie. W etiudzie Szymanowskiego podziwialiśmy świetne prowadzenie melodji w lewej ręce, tworzącej z prawą ręką jakoby rozmowę dwuch żywiołów, walczących o prawo bytu. Publiczność przyjęła wszystkie kompozycje nadzwyczaj gorąco. Dalej p. Dziewanowski wykonał „Romance“ i „Finale“ z koncertu skrzypcowego Karłowicza i polonez Młynarskiego. Należy się wielka pochwała p. D. za zaznajomienie publiczności naszej z utworami tak nawskroś głębokiemi, jak koncert Karłowicza. Ze względu na dużą trudność techniczną ostatniej i pierwszej części, koncert ten jest rzadko bardzo grywany. W „romansie“ p. D. wykazał śliczny, głęboki ton i dużo prostoty w uczuciu. Finał był wykonany z brawurą i z czystością intonacji w tonach podwójnych. Część druga zawierała utwory Paderewskiego (Legienda № 1, Caprice, „Chant du voyageur“ na skrzypce), Moniuszki („Printemps“ w układzie Friedmana), Wieniawskiego („Carnaval Russe“) i dwa utwory koncertanta: „Humoresque“ i „Serenadę“ na skrzypce. „Humoreska“ jest więcej oryginalna od „Serenady“, obie jednak mają ubogą szatę harmoniczną i ze względu na brak określonej formy, należy je traktować jako luźne improwizacje. W każdym razie dowodzą one pewnej inwencji i kiełkującego talentu p. Dziewanowskiego w kierunku twórczym. Radzimy też zająć się szczerze nauką teoretyczną. Wykonawcy mieli duże powodzenie i na żądanie publiczności bisowali kilkakrotnie. Pomimo jednak obszernego a wielce ciekawego programu, publiczności było niewiele. Okazuje się, że tylko szczupła bardzo garstka kijowian interesuje się polską twórczością współczesną. A jednak zasługuje ona na *większą* nieco uwagę.

Otworzono przed paru tygodniami wystawę pedagogiczno-muzyczną przy kursach fortepjanowych K. Argamakowa. Wystawa ta jest pierwszą w Kijowie i ze względu na wartość zasługuje na specjalną uwagę. Wystawa zawiera pięć działów: 1) instrumenty, 2) portrety i autografy, 3) historja rozwoju pisma nutowego w przykładach, 4) nowy kierunek pedagogiki muzycznej i 5) literatura muzyczna.

W pierwszym dziale mamy zbiór instrumentów różnych epok i ludów (około 50). Niektóre mają tablice z dokładnemi objaśnieniami. Z instrumentów godnych uwagi zaznaczyć trzeba: gęśle z XVII wieku, starożytna lira podolska i inne. Z rysunków wyróżniają się kopje instrumentów z książki Pretorjusza z roku 1619-go, oraz rysunki ze zbiorów pieśni ludowych XVII—XVIII wieku. W dziale drugim znajdują się portrety i kopje obrazów, z ży-



cia kompozytorów: Beethovena, Bacha, Haydna, Chopina, Liszta, Wagnera i innych, oraz kopje autografów i listów. Dział trzeci wystawy daje poglądowy obraz historji rozwoju pisma nutowego i grafiki, począwszy od wieku IV przed Chryst. do czasów obecnych. Do rzeczy ciekawych tego działu zaliczyć należy starożytne pismo nutowe indjan i greków. W czwartym dziale przedstawione są najnowsze metody pedagogiki Szlezingera i Argamakowa, oraz wykaz teorji Unkowskiej, zawierającej ścisły związek gamy dźwiękowej z gamą barwną, wskutek czego każdej nucie gamy, odpowiada określony kolor gamy barwnej. Bogata literatura historji i teorji muzycznej działu piątego dopełnia całości wystawy. Na zakończenie słów kilka o ruchliwej firmie Leona Idzikowskiego. — Nakładem księgarni wydają się coraz to nowe utwory, wśród których na wzmiankę zasługuje „Pensée" prof. Bobińskiego (à la mémoire d' un grand artiste) poświęcony pamięci Chopina. Utwór ten, napisany jest w formie pieśni o głębokiem, pełnem liryzmu nastroju. Nie brak mu pięknych melodji i umiejętnie użytych biegników (à la Chopin). Styl dostępny i jasny. Staranne wydanie i estetyczna okładka tworzą harmonijną całość. *Aleksander Wielhorski.*

Z OPERY.

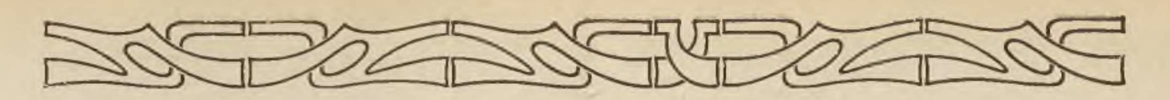
„Chopin" Oreficego (1/4), „Aida" Verdiego (23/4). — Ogólne wrażenie z sezonu wiosennego.

§ Rozpoczynając po raz drugi w sezonie bieżącym kampanję artystyczną impreza „Opery polskiej" zapragnęła uczcić stuletnią rocznicę urodzin Fr. Chopina operą Oreficego „Chopin". Dzieło to znane jest już od dość dawna Warszawie i zjednało sobie sympatję i... antypatję. Co do nas, nie zachwycamy się „pomysłami" p. Oreficego i wątpimy, czy jego „Chopin" zaklimatyzuje się gdziekolwiek na dłużej. Z wykonawców na plan pierwszy wysunął się p. Leliwa w roli Chopina (śpiewał z ogromnem uczuciem i porywającą siłą). Doskonale wywiązali się także z zadania panie Kamińska - Latoszyńska i Tracikiewiczówna i pp. Brzeziński i Ostrowski. Na fortepjanie bez najmniejszego wyrazu grał p. Śledziński (nocturn cis-mol). *S. S.*

§ Sam fakt wystawienia między innemi arcydzieła Verdeigo—„Aidy" siłami naprawdę swojskiemi przez imprezę „Opery polskiej", najoczywiściej dowodzi słuszności wielu szlachetnych dążeń ludzi dobrej woli i żywych chęci. Wyżej wspomniana opera mistrza włoskiego wymaga przedewszystkiem do wykonania głównych partji bodaj czy nie pierwszorzędnych sił wokalnych. Głos, umiejętne władanie nim, oraz poważna muzykalność—to są niezbędne warunki, na jakich śpiewak wogóle może być zaliczonym w poczet wykonawców popisowych ról „Aidy". Ruchliwa dyrekcja naszej opery, mając widocznie na uwadze obywatelsko-artystyczne cele swego istnienia, umiała wśród bezładu dziwacznych i nazbyt arogancko-krzykliwych opinji utrzymać swój rozsądny objektywny pogląd na wartość „naszych miejscowych" i, wyszukawszy dostatecznie uwarunkowanych śpiewaków, wystawiła piękną operę w granicach poważnych wymagań artystycznych. Wiadomo w jakich okolicznościach rozwija się sztuka polska wogóle, a opera w szczególności. Nonsensem byłoby zatem wymagać czegoś skończonego, doskonałego, na co może się zdobyć tylko prawdziwie kulturalny, bogaty i normalnie egzystujący naród. To, co się zrobić dało, można śmiało nazwać tryumfem działaczy i śpiewaków obecnej imprezy. Drogę więc... drogę najszerszą otworzyć im należy dla ich i naszego dobra.

Zupełne jednak zaufanie i wiara w celowość dążeń wyżej wymienionych upoważnia i obowiązuje do wyrażenia kilku życzliwych uwag pod adresem dyrekcji i śpiewaków. Gdzie mają źródło zachwytu nad talentem kapelmistrzowskim p. Bernardiego, który obecnością swą przyczynia się jedynie do sumiennego zacierania piętna artystycznego w imię posiadanej rutyny i niesmacznej pewności siebie. Kapralski sposób kierowania orkiestrą i podporządkowywanie śpiewaków swej uporczywości rytmicznej najoczywiściej urąga elementarnemu poczuciu smaku estetycznego. Może p. Bernardi rozwija swój smak bardziej poza granicami sztuki — a może (słuszne podejrzenie) nie umiałby szczęśliwie doprowadzić widowiska do końca, gdyby się wdawał w subtelne a „nie swoje rzeczy".

Rezultaty kapelmistrzowania tego pana podziwialiśmy, przyzwyczajając nienawykłe ucho do kojarzenia akordu dominantowego i toniki jednocześnie (nie na tonice).



Dziękujemy serdecznie za takie eksperymenty muzyczne—miejsce dla nich w cyrku w wykonaniu muzykalnych klownów. P. Bernardi starał się dowieść i podkreślić (kosztem całości), że śpiewak z braku oddechu nie wytrzymał danej półnuty zupełnie—dowodził jednak tem samem o potrzebie pozbycia się człowieka, który w sposób wysoce lekceważący traktuje słuchaczy.

Złośliwym w sztuce artysta być nie może. To też jedyne serdeczne słowo, jakie z tych szpalt możemy przesłać kapelmistrzowi, z którym „śpiewacy nigdy zupełnie razem być nie mogli", jest: adieu!! Mamy stanowczo lepszych swoich, nie posiadających w każdym razie (jak p. B.) specjalnych zdolności na kapelmajstrów wojskowych. Obdarzonej pierwszorzędną pięknością głosu trójce artystycznej (p. Wróblewska, p. Czaplińska i p. Leliwa) służymy kilkoma uwagami.

P. Wróblewska „przewyższa" często. Powinna specjalnemi studjami zapobiedz temu. Artystce, która na samym początku swej karjery tak zaszczytnie podołała uciążliwej pod wieloma względami tytułowej roli, nie wypada posiadać tak przykrej wady. Wprawdzie i p. Leliwa, stale w określonych miejscach (słyszałem 3 przedstawienia „Aidy") przewyższa, choć, jak dotąd, ani jednego listka z swych laurów nie stracił. P. Czaplińskiej do powodzenia pomagają warunki naturalne kobiety i głos. Patrząc przez pryzmat wyżej wskazanych danych może się zdawać wystarczającą muzykalność i właściwość traktowania ról. Jesteśmy nieraz niekonsekwentnie pobłażliwi, obałamuceni.

Odrzuciwszy warunki niezbędne na konkursie piękności kobiecej—widzi się: brak muzykalności, niesympatyczne frazowanie (portamenta o jałowem brzmieniu i nazbyt często przytrafiające się t. zw, martwe tony), oraz śmiałe, lecz nieraz niestosowne najzupełniej i nieszczere w gruncie rzeczy traktowanie swej roli. Wśród grona dobrych wykonawców dalszych ról (pp.: Rejewska, Ostrowski i Crotti) wyróżnia się p. Ostrowski opanowaniem roli ogólnie zupełnie wystarczającem. Jest jednak niezupełnie dokładny w wykonaniu szczegółów muzycznych. Przyczyną jest rutyna, pewność siebie i ustalone uznanie.

Orkiestrze operowej należą się gorące słowa pochwały. Czystość i szlachetność brzmienia, oraz poszczególne wyjścia instrumentów przekonywują o obecności w niej b. wielu artystów w całym tego słowa znaczeniu. *D.*

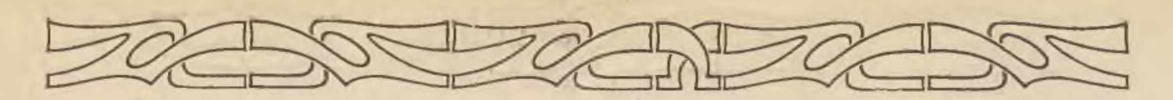
§ Wiosenny sezon operowy w imprezie artystów polskich zainaugorowany „Halką" Moniuszki, był dość ożywiony. Oprócz „Chopina", „Aidy" i „Halki" wystawiono: „Carmen", „Fausta", „Straszny dwór", „Wandę", „Eugienjusza", „Oniegina", „Hrabinę", „Pajaców", „Rycerskość wieśniaczą". Energiczni kierownicy opery pp. Metaksian i M. Lewicki starali się o dobór artystów pierwszorzędnych w dodatku *polskich.* Ozdobą i atrakcją sezonu był Tadeusz Leliwa, obok niego zbierali mniej lub więcej zasłużone laury i kwiaty pp. Czaplińska, Wróblewska, Kamińska-Latoszyńska, Tracikiewiczówna, Wohlówna (debjut w „Hrabinie"), Rejewska, Hendrychówna, Ulbrychówna; pp. Brzezińśki, Ostrowski, Ludwig, Dyliński, Borkowski (doskonały Maciej w „Strasznym dworze"), Łowczyński, M. Lewicki, Sztern, Metaksian, Crotti, Rechtleben i wielu innych.

O wystawianej przez Sekcję muzyki zbiorowej Operze Minchejmera „Mściciel" pomówimy w następnym zeszycie „Przeglądu muz."

Nowości wydawnicze.

= Sonatines classiques et modernes choisiés, interpretées et doigtées par ***Aleksander Michałowski*** (3 zeszyty), wydanie Gebethnera & Wolffa. Warszawa.

Wydawnictwa tego rodzaju są bardzo pożyteczne i należy je energicznie popierać, ponieważ usuwają obce (zazwyczaj niemieckie) wydawnictwa, bardzo reklamowane lecz nie bardziej staranne, niż wydawnictwo p. Michałowskiego. Za małą cenę (2 rb. 75 kop.) otrzymuje uczeń 25 sonat i sonatin przeważnie klasyków, którzy dla początkujących są zdrowym i, rzec można, jedynym pokarmem. Wybór sonatin jest trafny i obmyślany progressywnie. Jednakże są pewne sonatiny, które można bez skrupułu usunąć z tego zbioru: a więc sonatiny M. Vogla, A. Mühlinga i P. Piela. Nie mam nic przeciw ich tendencjom pedagogicznym, które jednak nie są bardziej pożyteczne, niż pedagogiczna wartość sonat i sonatin innych kompozytorów. Muzyka nie istnieje tylko dla nauczycieli i uczniów, lecz jest sama dla siebie. Stąd nie należy zaznajamiać ucznia z płodami Mühlingów, Pielów, i t. p., gdyż w ich kompozycjach nie twórczy lecz szkolny cel jest pobudką -- a to nie wystarczy. Przytem są to duchowo niezdarne i nieszczere płody niemieckich szulmajstrów i liche imitacje stylu Clementiego, Dusseka i Mozarta. Nauczyciel zrobi tylko przysługę uczniowi, jeśli opuści te 3 „kawałki" z tego znakomitego zbioru. Należy zachęcić prof. Michałowskiego do wydania jeszcze jednego zeszytu, w którym uwzględniłby także starsze sonaty np. synów Bacha, oraz Włochów i Francuzów; ci ostatni posiadają istotne cacka, także pod względem pedagogicznym bardzo korzystnie wpływające. Nie należy się zasklepiać w starych programach, lecz rozwijać i powiększać je. Przydałby się zbiór warjacji również



progressywnie opracowany i to od najdawniejszych czasów. Także suita zasługuje na szczególne zainteresowanie ogółu pedagogicznego. Wszak dziś coraz więcej i intensywniej interesuje się świat muzyczny dawną muzyką, która obfituje w tyle łatwych i wartościowych małych arcydzieł, że niewątpliwie zajmą one umysł ucznia w równym jeśli nie większym stopniu, niż Kuhlau, Dussek, a nawet Clementi. Staranne i na szczęście pedantyczne znaki frazowania i dobre opalcowanie sprawiają, że wydawnictwo prof. Michałowskiego niewątpliwie będzie popularnem. Raz jeszcze zachęcić możemy p. Michałowskiego do podobnego opracowania wyboru suit i warjacji. Wpłyną zwłaszcza te ostatnie na muzykalność uczniów bardzo korzystnie. *Dr. A. Ch.*

Kronika.

= ***O tablicę pamiątkową na domu w którym umarł Chopin.*** Paolo Litta, dyrektor koncertów „Libera Estetica" we Florencji, w liście pisanym do redakcji paryskiego „Figara" (numer z dnia 16 marca r. b.), słuszną zwraca uwagę na brak tablicy pamiątkowej lub jakiegokolwiek napisu na domu (nr. 12 na placu Vendome w Paryżu), w którym wydał ostatnie tchnienie wielki poeta tonów; wzywa przeto redakcję „Figara", aby pobudziła do tej inicjatywy czcicieli Chopina. List p. Litta nie pozostał bez echa: dzienniki paryskie zaznaczają konieczność wmurowania tablicy i dodają, że zamiar ten powstał jeszcze w r. 1899, gdy obchodzono 50 rocznicę zgonu mistrza tonów. Wtedy też utworzył się był w tym celu komitet, przygotowano tablicę z odpowiednim napisem oraz medaljonem mistrza. Tablicy jednak nie wmurowano; sprzeciwiła się temu municypalność miasta, składająca się wówczas z zaciekłych nacjonalistów, którym nie podobała się treść napisu, wzmiankująca o polskiej narodowości Chopina. Tablicę złożono przeto do muzeum Carnavalet, w którem mieszczą się liczne i cenne pamiątki, dotyczące Paryża i jego dziejów.

Mamy nadzieję, że grono paryskich wielbicieli Chopina w roku jubileuszowym podejmie nowe starania, aby raz już powziętą myśl uwieńczyć czynem.

= ***Orkiestra symf. w Łodzi.*** Z dniem 14 maja p. Adam Singer otwiera sezon muzyczny w Łodzi w Grande Hotelu, który trwać będzie do 1 października – i w tym celu sprowadza orkiestrę symfoniczną teatru królewskiego z Brukselli z jej stałym dyrygientem, p. Dubois. Program obejmować będzie nieznane u nas utwory kompozytorów francuskich. Niezależnie od p. Dubois, koncertami dyrygować będzie p. Singer, przeznaczając do wykonania dzieła naszej literatury muzycznej, mianowicie: Noskowskiego, Karłowicza i innych.

= ***Prace polaków o muzyce.*** Jak już donosiliśmy, na styczniowem posiedzeniu wydziału filologicznego Krakowskiej Akademji Umiejętności, przedstawił dr. Chybiński dwie prace p. t. „Tabulatura organowa Jana z Lublina (1540)". Część pierwsza i „Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI w.". Jak widać z ogłoszonego drukiem sprawozdania z posiedzenia Akademji, autor w pierwszej pracy zajmuje się opisem tabulatury, dzięki której uzupełniamy pogląd na instrumentalną muzykę polską XVI w. i porównywuje ją z tabulaturami niemieckiemi. Tabulatura rozpada się na 2 części: teoretyczną i praktyczną. Nad pierwszą częścią tabulatury autor zajmuje się w następnych częściach swej cennej pracy. W dziele „Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej etc.", autor, na podstawie traktatów Sebastjana z Felsztyna, Stefana Monetariusa i Marcina Kromera zajmuje się badaniem kwestji teorji mensuralnej w naszej literaturze muz., omawiając szczegółowo wady i zalety rozpraw naukowych wspomnianych autorów polskich. Obie prace d-ra Ch. ukażą się wkrótce drukiem nakładem Akad. Umiejętn.

= ***„Quo Vadis"***, opera kompozytora francuskiego Jana Nouguesa, grana z górą 100 razy w Paryżu a niedawno i w Pradze Czeskiej, będzie także przedstawiona we Włoszech, mianowicie przedewszystkiem w Medjolanie, w teatrze Dal Verme, w jesieni.

= p. ***Marja Aleksandrowiczówna*** debjutowała 23 z. m. w paryskiej Wielkiej Operze w roli Gildy w „Rigolecie".

= ***Feliks Weingartner*** napisał ostatnio dwie większe kompozycje: poemat symfoniczny i koncert fortepjanowy.

= ***Tonkünstlerzy monachijscy*** koncertowali czterokrotnie w stolicy Portugalji i doznali gorącego przyjęcia ze strony prasy i publiczności.

= ***Moskwa.*** Na nadzwyczajnym koncercie Filh. mosk. (17 kwietnia) poświęconym twórczości Rachmaninowa zapoznano publiczność z 3 koncertem (d-mol) gienjalnego kompozytora.

— 13 kwietnia odbył się koncert kompozytorski Metnera (sonaty fortepjanowe, skrzypcowa, utwory fortepjanowe).

— Stowarzyszenie im. Brahmsa, urządziło doroczny koncert 10 kwietnia, który wypełniły celniejsze dzieła Brahmsa.

— Na koncercie symfonicznym 11 kwietnia pod dyr. Nikischa wykonano symfonję kompozytora rosyjskiego, Metzla.

= ***Petersburg.*** Dużem zainteresowaniem cieszył się koncert muzyki hiszpańskiej (kompozycje Inzenga, Serracani, Pedrella, Alio i Turina).

— Koncertem nadwornej orkiestry dyrygował Nikisch (dzieła Czajkowskiego, Liszta, Debussy'ego, Dukasa i Bantocka).

— Na 153 koncercie Szeremjetiewa wykonano „Stabat mater" Pergolesego.

= ***Rosyjskie Tow. muzyczne***, mające tytuł „Cesarskiego", pobiera subsydjum w sumie 88 tys. rb. rocznie. Obecnie ministerjum spraw wewnętrznych wystąpiło do Dumy z wnioskiem o podwyższenie tej sumy do 200 tys. rubli rocznie (na sześć lat). Założone przez A. Rubinsteina Towarzystwo ma dziś 38 filji w Rosji, posiada dwa konserwatorja (w Petersburgu i Moskwie). 17 szkół muzycznych i 14 t. zw. klas muzycznych. Uczelnie te zatrudniają 600 profesorów i 7 tys. słuchaczy. W Saratowie projektuje się zamiana szkoły muzycznej na konserwatorjum. W swoim wniosku do Dumy rząd zaznacza, że większość konserwatorjów zagranicznych pobiera zasiłki ze skarbu. Wszystkie konserwatorja we Francji (ośm) i w Belgji (cztery), mają nawet bezpłatne pomieszczenia skarbowe. Konserwatorjum w Paryżu pobiera subsydjum rocznego (w rublach) 110 tys., w Brukselji – 90 tys., w Berlinie 115 tys., w Monachjum – 50 tys., w Medjolanie – 120 tys., w Neapolu 100 tys., w Rzymie 80 tys. i t. d.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.